A LA DECOUVERTE
DE LA
MUSIQUE JAPONAISE

PAR

M. ALFRED WESTARP

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 90092 8459

F142

A LA DÉCOUVERTE

DE LA

MUSIQUE JAPONAISE

PAR

M. ALFRED WESTARP

DOCTEUR ÈS-SCIENCES MUSICALES

Extrait du BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE N° XXIII-IV.
Septembre-Décembre 1911.

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1912

FRENCH
780.952
W521a

68,21

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/ladecouvertedela0000malf

A Monsieur TOMOYOSHI TOMIOGI

PROFESSEUR A L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE TOKIO

PRÉSIDENT DU « JAPANESE MUSIC INVESTIGATION COMMITTEE »

DOCTEUR ÈS-SCIENCES

A LA DÉCOUVERTE

DE LA

MUSIQUE JAPONAISE

PAR

M. Alfred WESTARP *

DOCTEUR ÈS-SCIENCES MUSICALES

« La Musique japonaise n'existe pas. »

Je parle de la découverte de la Musique japonaise.

Je suis convaincu qu'aucun des auteurs qui ont écrit jusqu'ici sur la musique de l'Extrême-Orient — l'exception confirme la règle — ne s'est approché intérieurement de la musique japonaise. Le public, par conséquent, a pu encore bien moins s'initier à cette musique. Et je suis en droit de dire, comme mon voisin de table m'assurait tout dernièrement, à l'occasion d'un banquet japonais, que la musique japonaise n'existe pas pour les pays d'Occident.

I

Les Beaux-arts et les Arts décoratifs du Japon.

Il en est aujourd'hui pour la musique comme il en a été pour les beaux-arts. Les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et la majeure partie du XIX^e^, malgré de multiples importations et même des modes venues d'Orient ne savaient pas au fond quel parti tirer de cet art (1). La véritable découverte des beaux-arts de l'Extrême-Orient n'a été faite qu'en 1856, par Félix Bracquemond à Paris. Ingres et Viollet-le Duc furent des amateurs enthousiastes de l'art japonais. Lecocq de Boisbaudran en propagea le goût parmi ses élèves au nombre desquels nous devons ici citer en première ligne Félix Régamey, le premier secrétaire général de la Société Franco-Japonaise de 1902 à 1907. Suivirent, Manet, Fortuny, Tissot, Legros, Fantin-Latour, Barbedienne, Christofle, Zola, Champfleury, Cernuschi, Goncourt, Guimet, Degas (2). En 1878, ce fut Siegfried Bing qui concentra à Paris l'importation des objets d'art du Japon (3).

* M. Alfred Westarp qui réside en France depuis bientôt trois ans, y a publié notamment les études suivantes : *Du Sentiment Musical*. Édition de l'Institut Général Psychologique, Paris, 14, rue de Condé. — *Antoine Bruckner; l'Homme et l'Œuvre*. Edition de la « Renaissance contemporaine », Paris, 41, rue Monge. — *La Chine et l'Europe : une Collaboration musicale.*

L'art japonais entre en véritable association et collaboration avec l'art européen par les travaux de Whistler et de Degas (4); et cela dans le sens que M. Octave Mirbeau (5) spécifie : « Les Japonais ont fait voltiger le rêve sur la réalité et ils ont fait crier la passion au cœur des choses inertes ». L'art de l'affiche, l'illustration, la céramique, la fabrication de la soie (6) et tous les arts décoratifs ont été profondément inspirés depuis cette époque par le Japon. Brockhaus dans son œuvre sur les Netsuke (7) est assez sûr dans son goût pour déclarer que : « La reproduction des phases du mouvement, telle que les Japonais la comprennent, n'a d'égale chez aucun autre peuple des temps anciens et modernes. Et M. Emile Hovelaque proclame dans la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er octobre 1900, son admiration illimitée : « Sauf dans les masques japonais, nous ne retrouverons plus... cette extraordinaire puissance expressive, l'intense déformation significative qui en font des chefs-d'œuvre d'évocation, des images de sénilité, de peur maniaque, de faces grimaçantes de cauchemars, d'une sculpture si subtile que les visions les plus étranges de notre gothique n'atteignent ni cette précision d'hallucination, ni cette force, ni cette finesse d'exécution ». Et M. Louis Gonse (8) glorifie encore l'art japonais en le comparant à l'art européen : « Le plus humble artisan, au milieu de cette universelle floraison de l'art, est encore supérieur dans l'emploi technique des métaux à tout ce que nous pourrions lui opposer en Europe. » Brockhaus a pleine confiance aussi dans l'avenir de l'art japonais (9), dont on a cru devoir mettre en doute les destinées tout dernièrement : « Il se peut, dit Brockhaus, que le génie artistique incomparablement universel du Japon produise encore des œuvres qui seront supérieures à tout ce que l'art des autres peuples du monde a jamais créé. Ce n'est pas sans stupéfaction que Edmond de Goncourt (10), note les différentes nuances réunies dans une seule planche japonaise coloriée, sans que celle-ci soit des plus compliquées; elle contient : Trois verts, deux gris, un noir, deux roses, un brun rouge, un jaune, trois bleus; en tout douze tons. »

Compréhension des Beaux-Arts et des Arts décoratifs du Japon en Europe.

Mais c'est l'enthousiasme de quelques esprits éminents; le public européen reste bien loin en arrière. La compréhension des beaux-arts et des arts décoratifs du Japon en Europe, elle aussi, n'est encore que fragmentaire, ainsi que M. Pétrucci (11), s'en plaint : « L'Ecole populaire « Ukiyo-ye » demeure peut-être la seule vraiment comprise en Europe ».

En effet, si les instincts de quelques esprits précurseurs peuvent se passer d'explications détaillées, le grand public réclame lui, plus de précision et de sûreté de la part de ses initiateurs aux beaux-arts et aux arts décoratifs du Japon. Malheureusement ceux qui ont assumé cette tâche manquent très souvent, malgré eux, de l'énergie qui est indispensable pour se faire entendre du grand public.

L'explication même des célèbres six lois fondamentales de la peinture japonaise, que les savants exposent à l'Europe, n'est qu'un tâtonnement vers la clarté. Comparons, par exemple, trois de ces explications : Giles (12) en donne la formule suivante :

1) Vitalité rythmique.
2) Structure anatomique.
3) Accord avec la nature.
4) Logique des couleurs.
5) Composition artistique.
6) La fin.

« *L'Histoire de l'Art au Japon* » qui a été éditée à l'occasion de l'Exposition de 1900, les traduit cependant ainsi :

1) C'est l'âme du peintre qui donne la vie à l'œuvre.
2) C'est par la touche que l'idée paraît.
3) Il faut dessiner chaque chose dans le caractère de sa forme.
4) Les couleurs de toutes choses doivent s'harmoniser.
5) La composition doit être ordonnée dans la pensée.
6) C'est en copiant les œuvres célèbres des anciens qu'on se pénètre de leur esprit.

L'explication la plus intéressante est due à M. Okakura Kakuso (13); mais cette explication n'est que fragmentaire. Ecoutons-la bien : « Dans les six canons de la peinture du v[e] siècle, l'idée de la représentation de la nature passe au troisième rang, cédant le pas à deux autres principes primordiaux. Le premier est : le mouvement de la vie dans l'esprit au moyen du rythme des choses. Le second traite de la composition et des lignes et se formule : la loi des os et du pinceau. Selon ces lois, l'esprit créateur, lorsqu'il conçoit un tableau, doit s'appliquer à la structure organique ».

Cette dernière explication éclaire à peu près l'esprit des ces lois. Il serait infiniment important pour les Européens de connaître les bases de la culture artistique du Japon pour pouvoir jouir de ses manifestations. Plusieurs incompréhensions fondamentales de l'art japonais disparaîtraient à l'aide d'une plus ample connaissance de l'esprit japonais.

Par exemple, les reproches qu'on adresse à la peinture du Japon, concernant son manque ou ses fautes de perspective. Le public ne reproche-t-il pas aux beaux-arts du Japon aussi l'absence d'une peinture de clair-obscur, et enfin l'absence d'une peinture à l'huile?

La perspective.

Le manque d'égards envers la perspective a sa raison profonde dans l'âme japonaise : C'est le mépris des lois de la nature, en faveur de la liberté de l'expression, qui amène au renoncement de la perspective. Nous y reviendrons plus tard à l'occasion de la musique. Ce n'est pas par impuissance, mais bien volontairement qu'on se passait au Japon de la perspective. Si on le croyait utile on y arrivait à la perspective la plus parfaite, comme nous l'appre-

nons par M. Gonse (14) qui dit d'un paysage de Motonobou : « La perspective en est admirable et l'œil le plus exigeant n'y trouverait rien à reprendre ; la succession et la dégradation des plans atteignent une finesse extraordinaire, et sont obtenues avec des moyens d'une grande simplicité. Si Motonobou ignorait les lois scientifiques de la perspective, il faut reconnaître devant une œuvre aussi parfaite, que son empirisme valait toutes nos théories ». Au fond, l'introduction de l'usage quotidien de la perspective, ne fut pas d'une très grande importance pour l'art au Japon. Demandons plutôt à Hokusai qui n'apprit qu'en 1796 la perspective européenne par Shiba-Kan (15).

Clair-obscur. C'est M. le Baron Riyuitci Kuki (16) lui-même, qui défend l'art de son pays, alors qu'on reproche à cet art de manquer de clair-obscur. Il le défend par le même argument que je me suis efforcé de mettre en valeur contre ceux qui exigent quand même de la perspective. M, le Baron Kuki dit textuellement : « La peinture japonaise laisse de côté le clair-obscur : Dès l'origine, on a aspiré à rendre avant tout le caractère avec intensité. Aussi, nos peintres ont-ils dédaigné de tenter la reproduction servile des aspects de la nature ». C'est justement la finesse de l'esprit qui empêche la subordination des artistes japonais aux lois de la nature primitive, non seulement dans l'art, mais aussi dans la poésie, et le plus sensiblement dans la musique comme nous le verrons plus tard. M. Tei-San (17) expose que l'opposition du clair et de l'obscur, du noir et du blanc a été différenciée au Japon par des nuances intermédiaires.

La peinture à l'huile. Nous voilà immédiatement arrivés à la raison de l'absence d'une peinture à l'huile au Japon : Les nuances intermédiaires. On n'avait que faire d'une peinture à l'huile parce qu'on avait les yeux trop délicats pour éprouver le besoin d'une technique basée sur des taches de couleur. Ce n'est pas par les impressions visuelles qu'on constitue un tableau en Extrême-Orient, comme les six canons de la peinture nous l'ont dit : c'est par l'extériorisation de l'âme qui cherche sa délivrance. Le Chinois Hia-Wen-Yen (18) ose même constituer une séparation entre le monde intérieur et le monde extérieur : « Nous devons regarder une peinture comme nous le faisons d'une belle jeune fille, dans laquelle existe un charme caché, entièrement distinct du contour des formes. »

L'architecture. L'architecture japonaise est encore moins comprise à l'étranger que les beaux-arts et les autres branches de l'art décoratif, dont nous venons de parler. L'architecture japonaise n'a cependant pas manqué elle aussi de produire des œuvres miraculeuses. Et les précurseurs de l'art japonais en Europe, comme M. Louis Gonse (19) n'ont pas cessé de le faire remarquer de leur mieux. Au sujet de l'architecture japonaise, il importe avant tout de se rendre compte de la fusion délicate du bois des bâtiments japonais avec la nature qui les entoure. Il s'en trouve un admirable exemple

sur la planche LXIII de l'*Histoire de l'Art du Japon* (20) dont je viens de faire mention : C'est la Porte Yoméimon de Nikko. Elle a l'air d'une concentration et d'une intensification des formes de la nature par l'esprit humain.

Le peu d'intérêt que les Européens accordent à l'architecture japonaise, est d'autant plus insuffisant à l'étude de cette architecture, que le temps perdu pour cette étude est perdu pour toujours, car ce sont principalement les bâtiments anciens, qui donnent sa valeur à l'architecture japonaise. Les bâtiments anciens, construits en bois, comme presque toutes les maisons du Japon, sont exposés à une rapide destruction due non seulement à la pourriture du bois, mais aussi aux fréquents incendies (21). Les bâtiments modernes du Japon n'ont hélas, en ce moment du moins, que très peu de caractère japonais. Que dire de voir s'élever dans Tôkyô même, au milieu d'un paysage purement japonais, un théâtre européen, de l'européanisme le plus banal? Il va sans dire que cette décadence complète de l'architecture japonaise ne peut être que momentanée.

Les musées qui pourraient protéger l'art du passé n'existent au Japon que depuis vingt ans (22). Les trésors des temples ne jouaient le rôle de musées que pour les étrangers qui n'y avaient aucun devoir religieux à remplir. C'est aussi un trait caractéristique de la personnalité japonaise de demander un art vivant — et celui-ci chez soi — ou d'abandonner un art mort : mais de ne vénérer jamais l'art momifié et prostitué au regard du premier venu, tel qu'il se trouve dans les musées européens.

La Poésie japonaise.

La poésie japonaise ne possède en Europe, malgré certains essais très sympathiques, ni les prophètes ni le public d'élite, que les beaux-arts ont trouvé depuis cinquante ans grâce à ces précurseurs.

Cet état regrettable s'explique par deux causes dont chacune a son importance indéniable : l'une d'ordre technique, l'autre d'ordre profondément psychologique.

Difficulté technique.

La première est la difficulté qu'offrent la langue et l'écriture japonaises aux Européens. Les signes de l'écriture japonaise sont illisibles sans la connaissance du sens du texte (23) ; c'est pourquoi les Japonais eux-mêmes emploient sept années d'études pour arriver à pouvoir lire (24). C'est la filiation très intime de la technique et de l'esprit que nous retrouvons dans la reproduction de la musique japonaise. Mais les philologues européens qui ont été dressés à la lettre, à la parole et à la grammaire absolue, comment une telle langue leur peut-elle aller?

Difficulté psychologique.

Et ce sens des signes de l'écriture japonaise n'a-t-il pas au

surplus, pour comble de difficultés, une tournure extrêmement étrange, et comme voilée, impénétrable au premier abord pour l'amateur étranger de la poésie japonaise ? On devrait approfondir la psychologie de toute poésie pour bien pénétrer le haut degré de développement de la poésie japonaise. N'est-ce pas l'essence même de la poésie que d'employer les idées les plus abstraites comme moyen d'expression? Et n'est-il pas entendu que la poésie différenciée recherche pour ce but les images les plus variées et les plus abstraites? C'est le cas de la poésie japonaise.

Voulez-vous un exemple? Le Japonais dit (25): « J'envie auprès de vous la place d'un canard mandarin. » Qu'est-ce que cela veut dire en français ? Tout simplement : « Je vous aime ». Voici d'un côté, la culture primitive de l'Europe qui se tient plutôt à la nature et au physiologique, et dont le plus grand poète, M. Maëterlinck même, donne un exemple en couronnant les ondulations nuageuses des âmes de son « Pelléas » par ces trois mots : « Je t'aime ». Et voilà de l'autre côté l'abstraction toute faite de science, d'observation et de goût esthétique du Japon!

La découverte de la poésie japonaise.

Oh! pauvre philologue européen, comme tu es à plaindre dans ces pays d'Extrême-Orient! Il me semble que l'éclosion de la poésie japonaise se fera encore plus tard en Europe que la découverte de la musique, à laquelle je suis heureux et fier de contribuer ici; car la musique a une base commune à tous les humains, le son, de même que les beaux-arts s'attachent aux objets; ceux-ci ont beau varier d'après les divers pays, ils faciliteront toujours par l'aspect extérieur la compréhension du procédé intérieur que l'artiste manifeste dans son œuvre. La poésie n'a presque pas de base dans la réalité du monde. Elle a sa source unique dans le caractère du poète et de sa race. Pour arriver à la connaissance de la personnalité poétique, il nous faudrait d'abord connaître la race et le milieu qui l'entoure. Le philologue européen se contente par exemple de savoir (26), que la forme la plus usitée de la poésie japonaise s'appelle Outa; cette forme consiste dans cinq vers qui ont successivement 5, 7, 5, 7, 7 syllabes. Il devrait cependant vivre dans le pays qu'il étudie et connaître les moindres détails de la vie quotidienne du peuple dont son poète est la fleur. On conviendra que ce n'est pas, en vérité, chose facile. Nous-même ne pouvons espérer suffire à ce devoir d'un séjour au Japon que l'année prochaine; cependant, nous ferons l'essai, avant d'entreprendre de traiter des choses de la musique du Japon, de faire l'étude des traits fondamentaux du peuple japonais.

La musique est l'art qui touche le plus profondément à la vie personnelle et à la faculté d'éprouver des sensations. Aussi nous devons nous plonger dans la sensibilité la plus forte et la plus délicate du peuple japonais, qui a produit son art musical dans toute sa complexité. Cet essai nous suffira pour le moment pour l'exploration des sources premières de la musique japonaise.

Si cet essai ne peut être une étude complète, c'est un peu de la faute des Japonais eux-mêmes, si toutefois une discrétion même exagérée est une faute. Plus nous tâchons de nous approcher des Japonais, plus ils reculent. « Il ne faut pas paraître pressé, et notre hâte en tout nous fait juger par les Asiatiques, comme des gens mal éduqués » (27). Pour nous expliquer cette réserve des Japonais, il ne faut pas oublier que les Japonais, depuis les premiers débarquements des Portugais et des Hollandais au Japon, étaient entièrement en droit de ne rien voir dans les Européens, que des commerçants affairés (28). Aussi en résulte-t-il encore aujourd'hui, que « la vraie famille japonaise est fermée à un point inouï » (29).

L'Ame japonaise.

La sensibilité des Japonais, qui est la source première de tout leur art, l'est au plus haut degré de leur musique : elle domine aussi leur vie quotidienne.

La sensualité.

Jetons même un regard dans la région de la sensibilité la plus violente, la vie sexuelle. La courtisane japonaise elle-même, est soumise à la loi suprême du goût. Beaucoup d'entre elles sont élevées pour le culte de l'amour sensuel (30) comme les courtisanes de l'ancienne Grèce. M. Tadamasa Hayashi à Paris, dont les connaissances japonaises furent si importantes pour Goncourt et M. Gonse, possédait toute une bibliothèque sur la psychologie de la courtisane.

La danse.

M. Migeon (31) estime que, depuis la Grèce, il n'y a jamais eu de créatures aussi délicates que les Geishas. Il décrit l'École de Danse qui se trouve à Kyôtô, et qui est sous la protection de l'Etat.

La véritable danse japonaise est plutôt une mimique qui a sa signification dramatique (32). M. Migeon parle du « geste éternel de toutes les statues de la douleur ». Nous remarquons ce terme « douleur », qui nous fait pressentir le caractère douloureux de la musique japonaise. La haute culture dont le geste jouit chez les Japonais est aussi vantée par M. Péri : « La démarche, les poses, les gestes sont étudiés avec... soin... Un geste, un mouvement de tête suffisent à révéler toute la force d'un sentiment et à émouvoir le spectateur averti ». Les danses lascives, dont on parle tant parce que les étrangers les recherchent dans les ports, sont des importations hollandaises; elles ne sont pas dansées par des Geishas, mais bien par des courtisanes de dernier ordre.

Les peintures de printemps.

La valeur psychique de la vie sensuelle, et sexuelle aussi, du Japonais se manifeste très ouvertement dans le fait suivant rapporté par Goncourt (33) : tout peintre japonais possède ce qu'on

**

appelle en Europe « son œuvre érotique » ; ses shungwa (34), dit-on en Japonais, c'est-à-dire ses peintures de printemps.

C'est le courage d'exprimer les sentiments les plus secrets et c'est là le fondement de tous les arts et principalement de la musique, l'art le plus sensible. Le Japonais sait être réaliste, parce qu'il est spiritualiste (35). Ce « spiritualisme des Japonais (36) n'est pas le purisme ascétique des anciens pères chrétiens, ni l'idéalisation allégorique de la pseudo-Renaissance. Il n'est ni une affectation, ni une contrainte de soi-même. Le spiritualisme c'est l'essence, la vie des choses, la caractéristique de l'âme des choses, une flamme ardente en dedans. »

Pour nous convaincre de l'origine spirituelle de la vie sensuelle du Japon, rappelons-nous un instant que les classes populaires au Japon ont possédé un culte dans le sens religieux du mot, un véritable culte, des instruments de l'amour sensuel. La Chine va encore plus loin, en faisant des éléments mâle et femelle les principes créateurs du monde. Et c'est d'après les Chinois l'harmonie de ces deux principes, qui se fait valoir dans l'harmonie musicale ; nous y reviendrons plus tard.

Le mariage. Dans la fête du mariage on porte dans le cortège de la mariée une boîte en laque contenant les coquillages d'amour (37). Ces coquillages ne représentent pas seulement le désir ardent, mais aussi la fidélité, parce que les deux parties s'ajustent complètement l'une à l'autre. Et l'harmonie maritale du Japon ne s'exprime pas dans l'harmonie musicale, mais dans un jeu : c'est le jeu des coquillages joué par des dames japonaises.

La fidélité. Les dames sont assises autour d'un certain nombre de ces coquillages d'amour, qui sont placés de sorte que leur intérieur soit couvert. L'intérieur des coquillages correspondants est décoré, souvent de façon artistique, de la même scène ou du même paysage. Le jeu consiste à reconnaître le plus vite les coquillages qui s'ajustent l'un à l'autre.

L'idée de la fidélité n'aurait certainement pas pris cette place prépondérante dans l'âme de la femme japonaise, si elle était aussi méprisée par l'homme que les racontars des globetrotters tendraient à le faire croire. Les Japonais n'aiment pas soumettre au goût des autres les décisions de leur propre goût, comme les maris européens le font. Il y a un devoir de discrétion comme Okakura (38) le dit en parlant d'une génération de poètes japonais : « Une réserve presque religieuse ferme les lèvres des poètes, mais il serait faux de conclure de ce silence que la femme japonaise n'était pas adorée. »

Les religions. Procédons maintenant aux autres cultes : La religion indigène du Japon, le Shintoïsme, était à peine autre chose que le culte des aïeux et la vénération de la nature ; le Japonais reste toujours sur ses gardes en ce qui concerne les religions importées. Cet état des esprits se peint dans le mot d'un Japonais reproduit par

Okakura (39). Quelqu'un lui pose la question : « Que ferais-tu — toi avec ton amour tout puissant de ces grand maîtres — si une armée venait faire l'invasion du Japon, avec Bouddha comme généralissime, et Confucius comme lieutenant? » — Le Japonais de répondre : « Couper la tête de Sakya-Mouni et plonger le corps de Confucius dans la mer. »

« L'instinct de l'âme japonaise (40) demeurait si profond qu'il devait réagir à son tour sur les doctrines nouvelles (chinoise et indienne) et les modifier profondément au gré de son désir ». « Le Bouddhisme qui venait des Indes, est cependant plus populaire au Japon que le Confucianisme, et le Laoïsme (41), importés de la Chine ». « La philosophie chinoise se transforme dans l'esprit léger, poétique et charmeur du Japon » (42). « Au lieu d'épuiser, comme la Chine, l'ancienne tradition, le Japon la renouvelait par le contact direct de la vie dans tout son mouvement, dans tout son désordre, dans toute sa puissance aussi » (43). Au Japon « il n'y a rien de supérieur ou d'inférieur, de noble ou de trivial. La représentation d'une fleur ou d'une tige de bambou a autant d'importance que la représentation d'un dieu. Partout se grave le reflet de l'âme qui palpite dans l'infini du monde (44). »

La musique.

Quant à la place que la musique occupe dans cette culture, elle est infiniment importante. Partout au Japon il y a de la musique. Et la musique japonaise n'est pas le moyen qui procure la jouissance comme presque toujours en Europe, mais elle est jouissance elle-même en étant expression. Tandis que l'Européen recherche dans la musique la nature primitive qui vit des premières harmoniques supérieures de chaque son, le Japonais comme le Chinois, peut-être même plus que celui-ci, se méfie de l'abus des harmonies et ne cesse pas de laisser libre cours à sa volonté personnelle dans la musique aussi. La musique japonaise est loin de la primitivité harmonique de la musique européenne.

La musique européenne exerce ses effets sur le grand public par les chansons de l'opérette, qui excitent les sens de la façon la plus banale ; il y eut un temps au Japon où des chansons immorales furent punies de la peine de mort. Et voilà les deux cultures, de l'Occident et de l'Orient, reflétées par la musique.

Musiciennes.

Si la musique du Japon a gardé sa pureté expressive, c'est en partie, incontestablement, le mérite de la femme japonaise. Car c'est à la femme que l'homme du monde abandonne, au Japon, la musique.

Les femmes japonaises jouent de préférence le kôtô et le samisen, tous deux des instruments à cordes touchés l'un avec un plectre, l'autre au moyen d'onglets en ivoire. Le kôtô est très difficile à jouer, et il faut des années de labeur acharné pour qu'on puisse oser dire : Je sais en jouer. Il me semble que le dilettantisme musical que professent la plupart des femmes musiciennes en Europe, n'existe pas dans les mêmes proportions au Japon.

Musiciens. Quant aux musiciens masculins, ils passent leur art à leur fils ; il y a donc des générations de musiciens (45), par exemple dans les familles Fujiwara et Minamoto (46). Les revenus du musicien japonais, vraisemblablement du musicien du service religieux, sont, d'après M. Piggott (47), de 150 yen par an. Il me semble plus que vraisemblable que M. Piggott n'est pas bien renseigné, cette somme étant par trop insuffisante.

Le Théâtre. Parmi les représentations théâtrales au Japon, c'est uniquement l'opéra-comique « Sarugaku » qui a reçu l'approbation des seigneurs japonais (48). Mais c'est le drame appelé « Nô », qui nous intéresse le plus au point de vue musical. Le texte des pièces de ce théâtre est, à cause de son ancienneté, à peu près incompréhensible aujourd'hui. M. Péri, le meilleur connaisseur du « Nô », constate d'ailleurs déjà chez les premiers auteurs des « Nô » que : « Le développement régulier et logique d'une action proprement dite semble les avoir assez peu préoccupés » (49). C'est la musique qui prévaut pour la plupart des auditeurs (50). En Chine aussi, d'après M. Claudel, la musique conduit le drame. D'ailleurs, en Grèce, il n'en était pas autrement (51) : La parole était subordonnée à la musique. A ce qu'il semble, on sentait partout plus vivement le rôle psychique de la musique que dans l'Europe moderne.

Pour amortir la sonorité brutale des sons, les Japonais trouvent un moyen encore plus efficace que Richard Wagner. Ils placent leurs orchestres derrière la scène (52). Cette discrétion sonore du Japon est d'autant plus admirable que l'orchestre des drames en question ne consiste qu'en une flûte, en deux tambours et en un chœur (53). Quelle différence ne doit-il pas y avoir entre le système nerveux du Monsieur de l'Orchestre, qui entend les œuvres de M. Richard Strauss au premier rang, et celui du Japonais qui évite le voisinage de trois instruments.

La musique moderne. L'ancienne musique officielle du Japon n'existe plus pour le public (54). Elle est conservée, comme M. Leroux l'a exposé ici (55), au Gakakudjo. Cette ancienne musique japonaise était influencée par la Chine et par les Indes (56). Son intonation et sa mélodie sont devenues incompréhensibles (57). M. Suyéharu Tôgi (58) explique que : « Avec le déclin de la puissance impériale, à la fin du XII^e^ siècle, les formes de musique qui étaient en floraison sous ce régime disparurent comme un rêve ». Et malgré une renaissance ultérieure, le développement de la musique populaire garda l'avance que la musique officielle ne put plus jamais rattraper. Tout ce qui reste aujourd'hui de la musique japonaise, c'est la musique populaire. Et c'est elle qui doit nous occuper ici. Cette musique a conservé sa liberté et elle en a profité (59). Ses œuvres sont plutôt des esquisses passionnées que des constructions laborieuses. « L'esprit japonais se plaît moins à l'analyse » (60).

Ce n'est qu'à l'occasion de quelque circonstance solennelle que l'on parle d'art au Japon ; on se rencontre dans des réunions cérémonieuses (chanoyu) pour prendre le thé, et ce n'est qu'une seule poésie, une seule garde de sabre, un seul netsuke, qu'on ose critiquer (61) : Ainsi l'esprit japonais se concentre sur son sujet artistique. Dans la vie quotidienne, il n'y aurait pas de discussion artistique du tout.

Celui qui se connaît est capable de ne pas se faire connaître à autrui. Les Européens avec leurs sciences organisées (62) rencontrent ici des trésors inépuisables (63).

II

Préjugés musicaux

A vrai dire, jusqu'à aujourd'hui, on n'a pas trouvé grand chose. Il n'y a rien de plus triste au monde que la littérature européenne qui traite de la musique japonaise. Il y a un peu de pathologie mentale dans cette incompréhension et beaucoup de frivolité scientifique. J'espère pouvoir m'expliquer ailleurs un peu plus longuement sur cet état des esprits musicaux de l'Europe (64).

« Nous n'en voulons pas. »

Que dire d'un M. Dittrich qui n'a la chance de venir au Japon que pour trouver (65), que les octaves de l'Orchestre Impérial sont fausses ? En vérité, les octaves de l'Orchestre Impérial sont certainement justes, mais l'oreille de M. Dittrich a été faussée par le tempérament égal du piano. En effet, l'intonation tempérée que nous employons dans notre musique est assez fausse pour qu'on éprouve à côté d'elle l'intonation naturelle comme fausse. J'en ai fait moi-même l'expérience. Des savants de premier ordre, comme Helmholtz et M. Max Planck se sont plaints de la dépravation de l'oreille par le tempérament égal; mais les musiciens sont infaillibles dans l'inconscience de leurs préjugés. M. Dittrich, énervé de son impuissance, se satisfait par des offenses envers l'esprit musical du Japon. Son point de vue européen lui semble seul possible. La musique japonaise n'a pas droit à l'existence parce qu'elle n'est pas la musique européenne. M. Dittrich tient à conserver ses deux gammes, majeure et mineure (66). Les dissonances du shô, l'un des plus anciens instruments à vent de l'Extrême-Orient, effraient notre musicien critique (67), et son désespoir musical éclate dans une question pleine d'angoisse : « Se pourrait-il que les Japonais fussent en train de former un système harmonique en commençant par les dissonances non

harmoniques ? » L'harmonie est la seule préoccupation du musicien en Europe.

A côté de ce juge naïvement impitoyable, nous ne nous préoccupons guère de l'opinion de quelques autres qui prétendent que la musique au Japon est encore plus insuffisante que la poésie (68); ou disent que : c'est l'intérêt psychologique qui manque à l'art japonais (69); ou bien encore que les instruments japonais sont des instruments de martyr pour les oreilles des Européens (70); ou encore : c'est aux dépens de ses oreilles qu'on fait l'expérience de la popularité de la musique au Japon (71). On demande de la sonorité, de la beauté sonore en Europe. On a une « science » de l'harmonie en Europe, pourquoi ne l'emploierait-on pas aussi aux airs populaires du Japon (72)?

C'est le procédé le plus simple de l'esthétique que de dire : nous n'en voulons pas ou cela ne nous plaît pas. C'est le principe de presque toutes les études qui s'occupent de la musique extra-européenne. On étudie cette musique pour revenir avec plus d'amour à celle de son pays. C'est une étrange science que celle-là, n'est-ce pas? Tout un monde musical reste à découvrir. Nous ne pouvons nous occuper aujourd'hui que de la partie la plus avancée de ce monde inconnu : de la musique japonaise.

C'est exactement comme chez nous. ».

Il y a encore un autre procédé qui a été employé pour l'étude de la musique japonaise. Et ce procédé est plus complexe. Si les uns ne comprennent pas du tout, les autres feignent de comprendre. C'est-à-dire ils faussent l'objet de leur étude, pour pouvoir dire : c'est au fond tout comme chez nous. Et le public aime cela encore plus que les sincérités brutales de la première catégorie. Les auteurs de cette sorte ont du succès en librairie, comme le prouve le livre de M. Piggott sur la musique japonaise.

Je suis heureux de pouvoir laisser la parole contre M. Piggott à M. Knott, qui (73) touche à la racine du mal en proclamant : « La tendance de tout le livre de M. Piggott est d'appuyer sur les ressemblances et de diminuer les différences entre la musique japonaise et la musique occidentale ». Et M. Knott continue (74) : « Si M. Piggott dit que les morceaux de musique japonaise vont le mieux en fa dièze mineur, cela prouve que son piano n'est pas bien accordé d'après l'intonation du tempérament égal, et que l'intonation japonaise est sensiblement différente de l'intonation du tempérament égal. Car il est incontestable que sur un piano qui est bien accordé d'après l'intonation tempérée, les relations tonales entre une succession fixe de tons ou de demi-tons doivent être les mêmes dans toutes les tonalités ». Il est vrai, cependant, que les musiciens européens modernes suppléent volontiers à la pauvreté des deux gammes majeure et mineure, en substituant un caractère différent à chaque gamme formée par la transposition. M. Piggott est un des leurs.

M. Knott le prend sur le fait (75) lorsqu'il l'accuse d'employer

pour la mélodie pure, c'est-à-dire pour l'homophonie, les règles de l'harmonie polyphonique. « Quand il s'agit de mélodie pure, il n'y a pas de raison pour que le dernier ton d'une pièce musicale doive être atteint à l'ordinaire par une seconde majeure descendante ou par une seconde mineure montante ». « Sauf pour les règles de l'harmonie (la polyphonie harmonique de l'Europe), un demi-ton descendant ou un ton montant n'est pas plus contre nature qu'un ton descendant, ou un demi-ton montant ».

M. Piggott ne transpose pas seulement les règles de l'harmonie européenne dans la musique japonaise, mais aussi l'usage des formes musicales qui sont employées en Europe; par exemple, de la forme principale de la musique européenne, qui s'appelle la sonate, et qui est bâtie, très naïvement du reste, sur deux mélodies, appelées thèmes, plus ou moins différentes. Les différents thèmes, M. Piggott les retrouve, à l'occasion, dans la musique japonaise (76). Où il n'arrive pas à ses fins par l'emploi du modèle de la forme européenne, M. Piggott renonce à l'étude : On ne sait rien, dit-il, de la construction intérieure des morceaux musicaux.

Cette confession devrait suffire pour démontrer à M. Piggott son incompétence en matière de musique japonaise. Mais au contraire, incapable d'arriver à la découverte des lois intérieures de cette musique, il se cramponne à l'extérieur et réussit à découvrir un lien entre la musique japonaise et ce qu'il y a de plus extérieur dans la musique européenne : la mesure (77). M. Piggott enserre la musique japonaise dans des barres de mesure, et la classifie d'après les mesures. Il voudrait imposer à la musique japonaise ce que les musiciens européens eux-mêmes, ont ressenti comme une entrave insupportable; il y arrive en vérité, grâce à son manque absolu de connaissance approfondie de la musique japonaise, qui ne connaît pas du tout de mesure à trois temps, parce qu'elle s'est déjà débarrassée de l'influence de la danse, influence qui s'exerce encore dans la musique européenne, infiniment plus jeune.

Ce n'est pas la première fois que les musiciens européens faussent des textes musicaux qui leur sont incompréhensibles. Par exemple, « les textes musicaux de l'antiquité ont été tellement altérés par les copistes du moyen âge, qu'il faut faire de sérieux efforts pour concevoir l'idée de ce que dût être la mélodie ancienne (grecque) (78) ». Regardez toutes les éditions harmonisées de musique populaire, et essayez de vous rendre compte d'un air japonais par les transformations européennes, vous travaillez plusieurs heures pour découvrir le sens de trois lignes de musique.

Les quelques personnes sans préjugés, comme MM. Knott et Zangwill, n'ont pu faire entendre leur opinion en présence d'une telle accumulation de faux rapports. Combien de mes lecteurs connaissent, par exemple, l'article de M. Knott? Un bien petit nombre, sans doute. Tous ceux cependant qui japonisent un

peu, possèdent, connaissent ou ont entendu parler du livre de M. Piggott.

M. Knott établit une séparation fondamentale entre la musique de l'Extrême-Orient et celle de l'Europe par son explication (79) : « Un morceau musical du Japon joué sur un instrument à tempérament égal, et à touches, comme le piano, est privé de son charme particulier ».

Nous verrons qu'on arrive à la compréhension de la musique japonaise plutôt en s'opposant strictement aux lois de la musique européenne qu'en appliquant la musique occidentale à celle de l'Extrême-Orient à la manière de M. Piggott. Cela ne veut pas dire que les bases de la musique ne soient pas communes à tous les humains, mais que le degré de développement de la musique orientale est infiniment supérieur à celui de la musique occidentale, de sorte qu'au premier abord, les deux arts semblent entièrement opposés.

M. Zangwill (80) a prononcé une fois la parole importante : « La musique de l'Extrême-Orient est plus naturelle que celle de l'Europe. » Le connaisseur le plus profond de la musique chinoise, M, Louis Laloy (81), donne à cette impression incertaine un sens inébranlable : « Il semble, dit M. Laloy, que les arts primitifs soient aussi les plus formalistes, que la liberté d'invention soit allée en s'accroissant d'un progrès continu ».

L'Ame musicale du Japon

Approchons-nous maintenant, de notre côté, de la musique japonaise. Quelle est l'énigme que personne n'a pu résoudre jusqu'ici?

Le plus simple est toujours la dernière chose dont on s'avise paraît-il. Je prie mes aimables lecteurs de ne pas s'attendre à quelque grave problème acoustique ou psychologique. Ils trouveront la solution en eux-mêmes d'après le célèbre mot de Confucius : « Tout dans Toi-même ».

N'est-il pas évident que c'est le son qui est l'élément de l'âme musicale? Ne savons-nous pas tous, que chaque son contient en lui tous les autres, c'est-à-dire les sons supérieurs harmoniques et disharmoniques? Pourquoi se priver de la plus grande partie de ce contenu du son, en s'en tenant uniquement à l'harmonie, en omettant tout ce qui n'est pas harmonique? L'harmonie n'est-elle pas l'expression la plus banale ?

Ce n'est pas l'harmonie, ni l'harmonie simultanée (accords), ni l'harmonie successive (mélodie), qui est l'essence de l'art musical, c'est la disharmonie. Car là est l'expression de la complexité intérieure de l'artiste qui ne trouve que pas à pas sa solution et qui quelquefois n'arrive même aucunement à la libération.

Aussi c'est le son libre, émancipé de tous devoirs harmoniques,

tels qu'ils existent en Europe, qui est à la base de la musique japonaise.

Et c'est là tout le miracle qui nous reste à dévoiler : un son. Un son.

C'est une vérité toute nouvelle pour l'Europe que je présente ici. Cette vérité est cependant âgée de plusieurs centaines ou milliers d'années en Asie. On aurait pu la trouver, si l'intuition faisait défaut, dans le sixième volume des « Mémoires des Chinois » du Père Amiot. Mais aucun des auteurs qui ont étudié la musique japonaise, n'a jamais exploité le livre inappréciable du missionnaire, quoique beaucoup d'entre eux ne cessent d'affirmer que la théorie musicale du Japon est d'origine purement chinoise. Est-ce parce qu'on n'a jamais reconnu à la musique populaire du Japon une théorie quelconque? — Le plus simple est toujours la dernière chose dont on s'avise, n'est-ce pas?

Le sentiment est la source du son et le sentiment produit l'œuvre entière. Sa logique s'appelle « le rythme musical ». Le Rythme.

Nous ne retrouvons pas en Extrême-Orient dans la musique qui est étrangère à la musique de danse ou de marche, les rythmes dont la symétrie défigure la musique européenne en général. Suivant la complexité plus ou moins raffinée du sentiment, le développement se fait, ou par des sons isolés, ou par des sons parents, c'est-à-dire, par un mélange des deux catégories de sons.

Les sons parents sont produits par un courant continu de l'intensité tonale qui est noté d'après l'usage européen ou ; les sons isolés, qui sont inconnus en Europe, devraient être notés . On en trouvera des exemples dans les airs japonais qui sont publiés à la fin de cet article. L'habitude des instruments à touches a fait mourir en Europe, aussi dans l'emploi des instruments à cordes et à vent, la notion exacte de l'intensité musicale. L'âme de l'œuvre a péri en même temps; et la suite des sons qui est au fond un acte d'une volonté, naissante et finissante après chaque son isolé ou après chaque groupe de sons parents, n'est plus, dans l'interprétation musicale de l'Europe, qu'un jeu du hasard, sans âme, le plus coûteux de tous les bruits.

Il n'y a presque jamais plus de deux sons se réunissant dans la musique japonaise. M. Dittrich lui-même nous affirme (82) qu'il n'existe pas de triolets dans la musique japonaise. Et il est certain qu'une réunion d'un plus grand nombre de sons ne pourrait plus être perçue avec autant de précision et de vivacité que la relation à deux. La psychologie en Europe, MM. Max Meyer, Charles Lalo, etc., est arrivée aux mêmes conclusions que l'art musical du Japon. Les quatre signes accouplés ou n'ont alors normalement raison d'être que chacun pour un son unique. On a défiguré leur sens en les employant régulièrement pour des groupes d'un nombre infini de sons, et en les considérant seulement comme signes indicateurs des deux phases de la respiration du chanteur. Deux sons.

La musique japonaise a été préservée des erreurs dans lesquelles la musique européenne a été entraînée par la prédominance de la voix comme instrument de musique en Europe. Car le chant ne joue pas de rôle aussi important là-bas. Je crois que la physiologie du larynx japonais n'est pas pour rien dans cet état de choses.

Tempo. Quant à l'espace du temps qui sépare les sons il est entendu qu'il est déterminé par la valeur de chaque son et par le degré de parenté qui existe entre les groupes parents. Bref : le temps est infiniment variable. M. Piggott (83) reproche à la musique japonaise son manque de régularité du temps en observant que : « Notre idée de régularité du temps est très sensiblement contrariée ». Le temps est d'autant plus modéré que les sons ont d'importance. Les points culminants du développement se jouent le plus lentement. M. Piggott (84) rapporte que le temps devient d'autant plus lent que le morceau avance. M. Kirby (85) assure que la vitesse de l'exécution caractérise une musique d'une valeur inférieure, — n'oublions pas d'ajouter « au Japon » pour ceux qui n'ont jamais remarqué que ce n'est pas la même chose en Europe. M. Piggott affirme (86) : « Une grande partie du charme que la musique japonaise exerce, presque son individualité entière, consiste dans son phrasé charmant et délicat », et il appelle spécialement la musique du koto (l'instrument à cordes déjà mentionné) qui est aujourd'hui la plus répandue au Japon, une musique « pleine de charmes intercalés, pleine d'aventures les plus diverses, pleine de rythmes curieux ». Combien nous sommes éloignés de la barre de mesure éternelle de la musique européenne! Combien les nuances de la musique sont même plus diverses que celles des couleurs sur les planches japonaises dont Edmond de Goncourt nous a fait l'énumération.

Tout à fait exceptionnellement, et pour ne se priver d'aucun moyen d'expression, et toujours beaucoup plus rarement qu'en Europe (87), la musique japonaise elle aussi emploie des réunions d'un plus grand nombre de sons, par exemple, dans les glissando du koto (88). Nous aurons à signaler plus tard une suite continue de sons.

Intonation. La liberté de la suite des intervalles de la musique japonaise n'étant pas entravée par le devoir de suivre l'ordre des sons supérieurs, dont les premiers donnent l'accord parfait, la musique japonaise peut se passer entièrement des gammes dans le sens européen. Toute la peine que les musiciens d'Occident se sont donnée pour découvrir dans la musique japonaise des gammes, pouvant leur en faciliter la compréhension par leur ressemblance avec la musique européenne est peine perdue; et la gamme de Bevan (89) : do dièze, ré, mi, fa dièze, sol dièze, la dièze, si dièze, do dièze; et celle de M. Piggott (90): fa dièze, sol dièze, la, do dièze, ré, fa dièze; et les autres. On pourrait en trouver autant que Jones en attribue à la musique indienne. Il n'y a dans ces gammes

ni la conception de la tonique (91), ni celle de la sensible (92). La gamme de MM. Rokushiro (93) et Péri (94) do, re, fa, sol, la, n'est qu'une intonation préférée, résultant de la pratique de la musique, comme M. Suyéharu Togi (95) nous le décrit : « Nous pouvons dire avec sûreté absolue que : l'intonation spéciale de notre musique nationale a été tirée des tons mélangés du kagura-uta purement national, du kumé-uta et du ta-uta. Ceux-ci furent tellement modifiés par les influences étrangères au moyen-âge que tous les tons finirent par tomber enfin d'accord avec les cinq tons principaux de la musique chinoise. » Ce sont toutes des intonations qui diffèrent d'après l'instrument et d'après la musique qui doit être jouée. Non seulement MM. Dittrich (96) et Piggott (97), mais aussi Kuehnert (98) devinent la possibilité d'une telle signification de ce qu'on considérait jusqu'ici comme gammes dans le sens européen ; mais les préjugés musicaux de leur race sont plus forts que leurs instincts personnels : ils ne peuvent pas se passer de la croyance à l'existence de gammes à l'européenne au Japon.

Intervalles harmoniques.

En ce qui concerne l'emploi des intervalles harmoniques au Japon, on ne considère pas, comme en Europe, l'octave comme la répétition du son fondamental, mais elle a, par exemple sur le koto (99), un autre nom. Et les Japonais ont de nouveau raison contre les Européens.

L'on n'exagère pas l'emploi des intervalles harmoniques comme en Europe. Nous faisons quotidiennement l'expérience des résultats de l'exagération dans l'emploi de l'harmonie, l'expression musicale la plus primitive : cette exagération empêche la différenciation de l'âme et de l'esprit de nos musiciens. L'harmonie c'est l'inconscience musicale. Le Bouddhisme ne promet l'entrée dans la nature primitive et dans l'inconscient que comme point final du développement le plus sérieux de la vie intérieure (100). Par conséquent, c'est un honneur extraordinaire d'accorder des octaves sur le koto (101). Précisément parce qu'on attribue à l'harmonie une force psychique qui touche au miraculeux, on se garde d'en abuser. C'est le bienfait le plus important peut-être de la culture japonaise que de surveiller le fonctionnement de l'inconscient. Pour que cette surveillance puisse être vraiment propice et favorable, il faut que l'esprit inspirant cette culture ne soit pas un esprit d'ascétisme et de renoncement à l'égard de la nature et de l'inconscient, ainsi que tel est le cas en Europe par suite des enseignements du Christianisme qui fait un péché de suivre la nature. La véritable culture doit jouir de la nature avec tout le raffinement possible.

Forme.

Il va sans dire que le renoncement à l'usage quotidien des intervalles harmoniques exclut aussi l'emploi des formes musicales de l'Europe au Japon, puisque ces formes sont fondées sur des thèmes, des mélodies, et que les mélodies sont uniquement des suites d'intervalles plus ou moins harmoniques, finissant dans la

tonalité ou dans une tonalité des plus parentes au commencement de cette série mélodique.

Polyphonie. Le renoncement à l'harmonie entraîne aussi avec lui le renoncement à la polyphonie, parce que les intervalles compliqués demandent à être entendus consécutivement pour être bien perçus par le sens musical. La polyphonie a été toujours plus ou moins harmonique, même avant l'introduction du système moderne d'une polyphonie purement harmonique en Europe. Aussi, elle n'a pas de place dans la musique japonaise, sauf dans des cas relativement exceptionnels. M. Leroux (102) nous décrit l'emploi du sho, dont les disharmonies avaient effrayé M. Dittrich (103) : Cette polyphonie exceptionnelle est disharmonique. M. Leroux dit : « Dans les parties instrumentales... le hichiriki et les flûtes jouent presque continuellement à l'unisson, tandis que le koto dans le médium et le biwa dans le grave assurent franchement l'accompagnement » plutôt harmonique. « Le sho qui joue dans le registre aigu, fait entendre des accords dissonants »... Sur le sho, « un son ne doit jamais être produit isolément. Il doit être accompagné de 3, de 4 ou même de 5 sons. Toutes ces notes se faisant entendre simultanément, produisent des dissonances, qui ne sont nullement préparées ».

Harmonie et disharmonie. Les intervalles harmoniques, eux aussi, gagnent à être entendus consécutivement : la polyphonie harmonique fixe le sens du son fondamental de l'accord dans une seule direction, tandis que dans l'usage d'une harmonie successive l'imagination du créateur et celle de l'auditeur conservent leur liberté, et le choix de l'intervalle harmonique semble un acte d'une volonté libre plutôt que d'une force naturelle. Tous deux sortent d'une volonté plus ou moins libre : les intervalles harmoniques ne sont pas en opposition aussi complète avec les intervalles disharmoniques dans la musique japonaise que dans la musique européenne. Il n'y a aucune sorte de dualisme dans la musique japonaise; tout y est développement comme dans toute la culture japonaise.

Les Instruments. La délicatesse de la sensibilité musicale du Japon se manifeste incontestablement dans la technique extrêmement étudiée des instruments musicaux, et déjà dans la construction des instruments.

Le principe fondamental des constructeurs d'instruments en Extrême-Orient, a été formulé par M. René Savoye, entièrement d'accord avec ma psychologie de la musique extrême-orientale, dans la phrase suivante : « A mon avis, au point de vue acoustique, ce qui me semble le plus caractéristique, c'est que, au lieu de chercher comme nous l'harmonie, ils recherchent spécialement la disharmonie. » Toutes les descriptions d'instruments d'Extrême-Orient, doivent être revues et refaites d'après la formule géniale de M. Savoye.

Examinons maintenant un peu la façon dont on joue de ces

instruments. Chaque musicien ne joue que d'un seul instrument (104). On dit que le seul instrument japonais qui est enseigné à l'Académie de musique de Tôkyô est le koto (105). Tous ces instruments sont difficiles à jouer.

Amortir la sonorité et nuancer les sons, c'est le principe de la technique instrumentale du Japon. On attache des morceaux de fer aux instruments (106); on introduit des fils résonateurs dans les corps sonores (107). La flûte seiteki est préparée pour produire un son susurrant. Il y a des instruments à cordes, appelés keikin, kokiu et teikin, dont les archets passent en dessous des cordes (108); de sorte que la sonorité de la corde principale se mélange toujours avec celle de la deuxième qui l'accompagne.

Les joueurs des instruments joignent leurs efforts à ceux des constructeurs en faveur d'une augmentation des moyens de l'expression musicale. Les flûtistes, par exemple, font entendre, au commencement et à la fin du morceau, des quarts de ton, qui sont étudiés avec beaucoup de soin (109). Sur le koto aussi, on donne des quarts de ton par une certaine pression de la main. La voix humaine même réussit au Japon à procéder dans des quarts de ton (110). On prend les précautions les plus raffinées pour que le son ne se perde pas complètement pendant les pauses.

« De tous les instruments... le satsuma biwa (111) est le plus expressif... Grâce à la possibilité de produire une gradation continue du son d'un degré à l'autre, d'après la volonté du joueur, on obtient une musique sauvage et même pathétique. »

Gradations continues.

C'est ainsi que la musique japonaise, qui cultive l'indépendance de chaque son, embrasse aussi la réunion la plus complexe des sons : celle qui est effectuée par la gradation continue. Encore une capacité psychique de la musique japonaise qui fait défaut à la musique instrumentale de l'Europe, au grand regret d'un de ses grands théoriciens, Helmholtz.

La supériorité de la musique japonaise au point de vue de l'expression par comparaison avec la musique européenne, arrive à son apothéose : la réunion la plus intime des sons se fait dans la musique européenne par le moyen primitivement donné des harmoniques supérieures de chaque son; elle sort dans la musique japonaise de la volonté poussée par la souffrance, comme un cri d'angoisse.

Interprétation.

L'exécution la plus consciencieuse est assurée à la musique japonaise par le fait qu'il n'existe au Japon, pas plus qu'aux Indes (112), d'artistes purement reproductifs. Il n'y a qu'un très petit nombre de collections de musique japonaise, et ces collections ne se trouvent que dans les mains de quelques privilégiés. Force est au musicien moins favorisé, d'apprendre sa musique par cœur et de s'en approprier le contenu. La notation japonaise même ne prétend pas donner des indications sur les détails délicats qui ne supportent pas la crue lumière du document

écrit. C'est à cause de cette sobriété qu'on a proposé l'emploi de cette notation en Europe (113) et je suis convaincu que la musique européenne pourra en tirer profit. En ce moment, on y est encore trop satisfait des éditions de musique ; non seulement les élèves étouffent leurs sentiments pour obéir aux prescriptions les plus insensées des imprimeurs, mais aussi les compositeurs en Europe n'ont pas le goût du détail. Tout le monde aspire à la beauté sonore et c'est toujours l'extase harmonique qui l'emporte : cette extase néglige les parties moins sonores des œuvres et s'abandonne à une jolie série d'accords plus ou moins parfaits qui ne peuvent pas manquer d'effet. La reproduction musicale en Europe ne recherche presque jamais le contenu psychique de l'œuvre qui est en vérité assez difficile à découvrir sous les voiles de la forme traditionnelle (114).

Il semble que les instrumentistes japonais, en apprenant les instruments ont en même temps l'occasion d'exercer leur faculté d'expression musicale, puisqu'on leur fait jouer dès le premier abord des morceaux de musique entiers (115) ; à ce qu'il paraît, il n'y a pas de méthodes purement techniques au Japon. La technique devient une partie de l'art musical.

Développement. Finalement, il ne subsiste que cette question importante : les Japonais arriveront-ils à des développements musicaux qui donnent une image assez fidèle d'un état d'âme, ou se contenteront-ils toujours de ces impromptus géniaux, de ces esquisses, dont je donne quelques exemples à la fin de cette étude? Ils ont le génie musical; ont-ils aussi la patience?

On serait disposé à le croire, si on lit les traités de Hokusai (116) qui écrit de lui-même : « Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner la forme des objets. Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins ; mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de 70 ans, ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de 73 ans que j'ai compris à peu près la construction de la nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes.

« Par conséquent, à l'âge de 80 ans j'aurai fait encore plus de progrès; à l'âge de 90 ans, je pénétrerai le mystère des choses; à 100 ans je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai 110 ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant ».

On ne peut pas s'étonner que M. Takano Shigeru (117) ait fait les plus grands efforts en faveur du culte de la musique japonaise.

CONCLUSION

Il me semble que l'Académie de musique de Tôkyô devra suivre l'exemple de l'Académie japonaise des beaux-arts en remplaçant le système européen de l'enseignement par le système japonais. Dans cette Académie japonaise on n'étudiera la musique européenne qu'à titre de renseignement, comme la musique de tous les autres peuples. N'oublions pas que (118) c'est un événement de l'histoire japonaise — la Restauration — qui a détruit le culte de la musique indigène au Japon. Un autre événement du développement intérieur du Japon fera revivre le culte de la musique nationale, peut être avec d'autant plus d'intensité. Et ce nouveau culte s'étendra peut-être aussi à la musique populaire négligée jusqu'ici. Indépendance

La musique européenne cependant a fait ses premiers pas au Japon (119) par le Christianisme qui est — nous l'avons vu — fondamentalement étranger à l'âme de l'Extrême-Orient. Elle disparaîtra avec la mode de la civilisation européenne actuellement si répandue au Japon.

On n'a pas à craindre que la musique japonaise perde son caractère sous l'influence de celle de l'Europe. Aucun connaisseur sérieux de l'âme japonaise ne s'est jamais laissé aller à perdre la croyance dans la force éternellement jeune de la race japonaise, qui a toujours résisté aux influences étrangères. Est-il nécessaire de parler des Japonais qui tous naturellement — et MM. Hayashi (120), Okakura (121) et Suyéharu Togi (122) au premier rang — gardent une confiance inébranlable dans l'indépendance artistique de leur patrie. Hirth (123) défend le Japon par l'argument suivant : « La technique européenne est incompatible avec l'art oriental ». M. Chéradame (124) conclut un traité de collaboration entre l'Europe et le Japon par ces mots : « Les faits ont démontré aux Japonais l'importance des moyens de la puissance occidentale, ils se sont donc assimilés nos sciences exactes, théorie et pratique, mais en vue de servir un idéal ancien et qui n'a pas changé ». MM. Migeon (125), Graul (126), Challaye et bien d'autres s'expriment dans le même sens.

La jeune science musicale de l'Europe et son harmonie primitive auront fait naître dans la musique populaire du Japon, abandonnée à l'impressionisme le plus vague par l'ancienne musique officielle, le désir de la conscience d'elle-même.

Nous serions heureux d'avoir pu contribuer ici à l'appréciation de la richesse psychique de la musique japonaise. La négligence que les Japonais actuels montrent envers leur propre musique est un exemple du manque d'esprit d'analyse qu'ils manifestent

souvent vis-à-vis de leurs propres œuvres; les Japonais ont à une autre occasion exprimé leur étonnement en face de l'étude des « Netsuke », qui avait été faite par M. Brockhaus (127), par la phrase suivante : « Nous sommes surpris de voir que les Européens se consacrent si souvent à l'étude la plus détaillée de choses auxquelles nous ne faisons pas attention ».

Psychologie musicale.

Si, comme nous l'avons vu, la science musicale traditionnelle de l'Europe est incapable de servir à l'étude de la musique japonaise, il y a aujourd'hui en Europe une science psychologique de la musique qui, d'accord avec la psychologie musicale de la Chine (128), sera fière de servir au développement de l'âme musicale du Japon.

La grande vogue de la musique populaire au Japon même (129) est déjà une protestation contre l'européanisation de l'enseignement musical. Et si on a dû renoncer à quelques chants de nourrices que le puritanisme musical de l'Europe a jugés « immoraux » (130), on ne s'est pas laissé prendre son chant national, le kimiga-yo, qui est purement japonais.

Le seul emploi qui va rester, encore pour quelque temps peut-être, à la science traditionnelle de la musique européenne au Japon : c'est l'enseignement dans les orchestres de l'armée et de la marine, dont les premiers ont été formés suivant le système traditionnel européen par un Français et par un Anglais (131). L'expression musicale ne peut pas être assez primitive, c'est-à-dire assez harmonique, pour faire retourner les âmes civilisées à la passion guerrière.

Une apsara jouant du sho
Laque du XVIIIe siècle. (Collection de M. Maurice Feuillet.)

NOTES EXPLICATIVES

pour l'interprétation des airs japonais

Comme nous l'avons annoncé au courant de l'article précédent :

Les sons isolés sont marqués > >, c'est-à-dire : l'intensité se décharge et décroît, pour être suivie d'une interruption.

Les sons parents sont marqués de deux façons :

, c'est-à-dire : l'intensité se décharge sur le premier ton du groupe, tandis que le deuxième prend naissance au point le plus faible de cette intensité ; ce deuxième son est plus faible de sa nature et finit brusquement ;

ou , c'est-à-dire : l'intensité a son point culminant sur le deuxième son du groupe et décroît lentement.

Ces deux signes peuvent être répartis sur trois sons ou plus, comme on le voit dans les exemples.

Les barres intercalées entre les notes — qui rappellent les anciennes barres de mesure — signifient seulement une séparation prononcée ; les doubles barres signifient une séparation encore plus importante.

Chaque portée marque une certaine phase du développement de l'œuvre. Cette phase augmente d'importance si la portée est fermée par une barre ou par deux.

Il y a un courant logique du temps et de l'intensité, dont seuls les points les plus caractéristiques sont marqués par les indications ; vivace, lento, etc.. ; f, ff, etc.

En général, il est intéressant d'observer que le son le plus aigu des groupes n'est en même temps le plus intense que lorsqu'il exprime une disposition tourmentée.

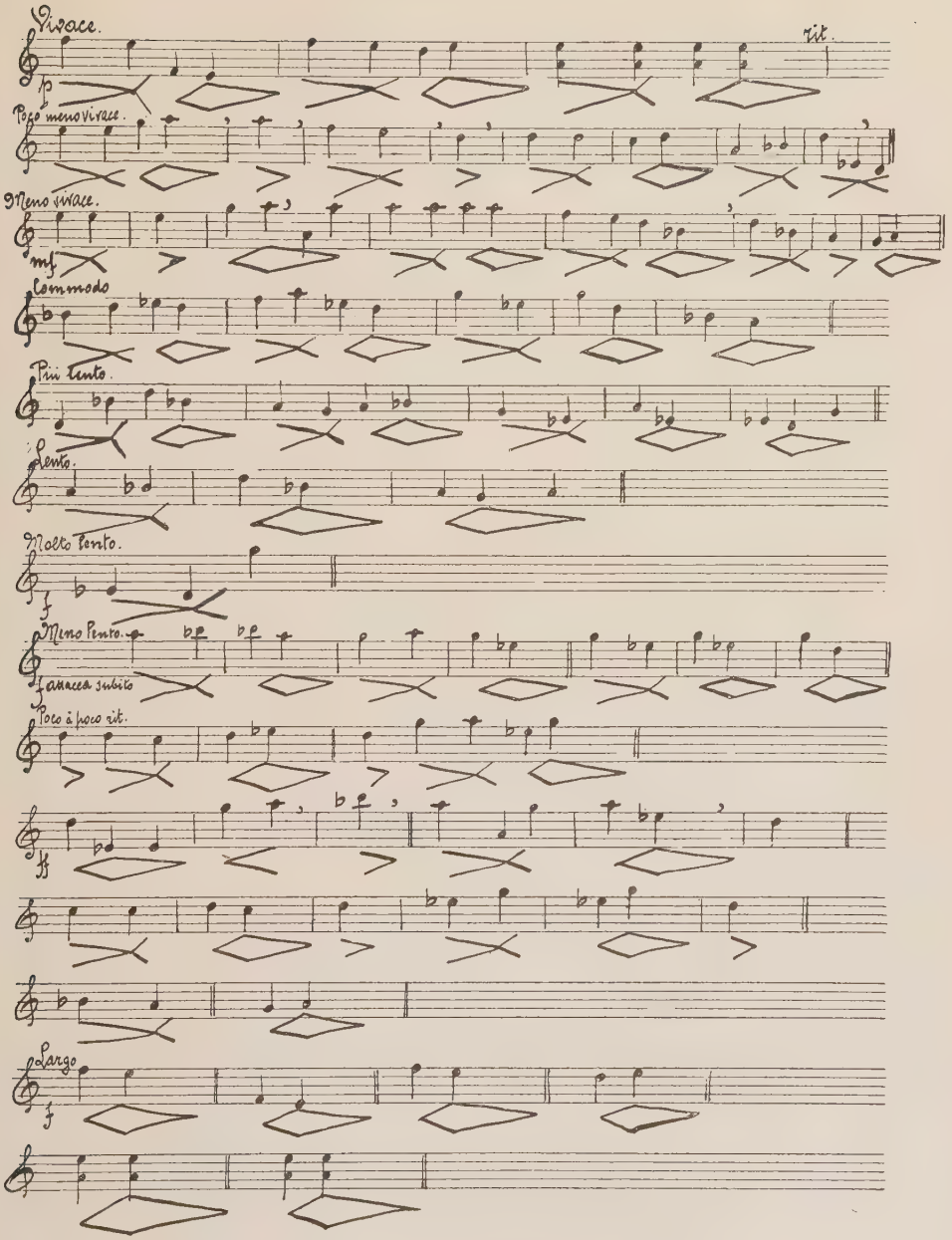
Selon la règle principale de l'interprétation musicale, moins les intervalles sont harmoniques, plus ils sont expressifs. Mille nuances de la façon de jouer découlent de l'observation de cette règle ; la notation doit renoncer à représenter ces nuances, mais le sentiment musical les produira bientôt de lui-même après quelque exercice.

Les matériaux de ces trois airs japonais ont été tirés de *La Plume* du 15 avril 1892. Je ne crois pas nécessaire d'y ajouter le moindre détail extra-musical.

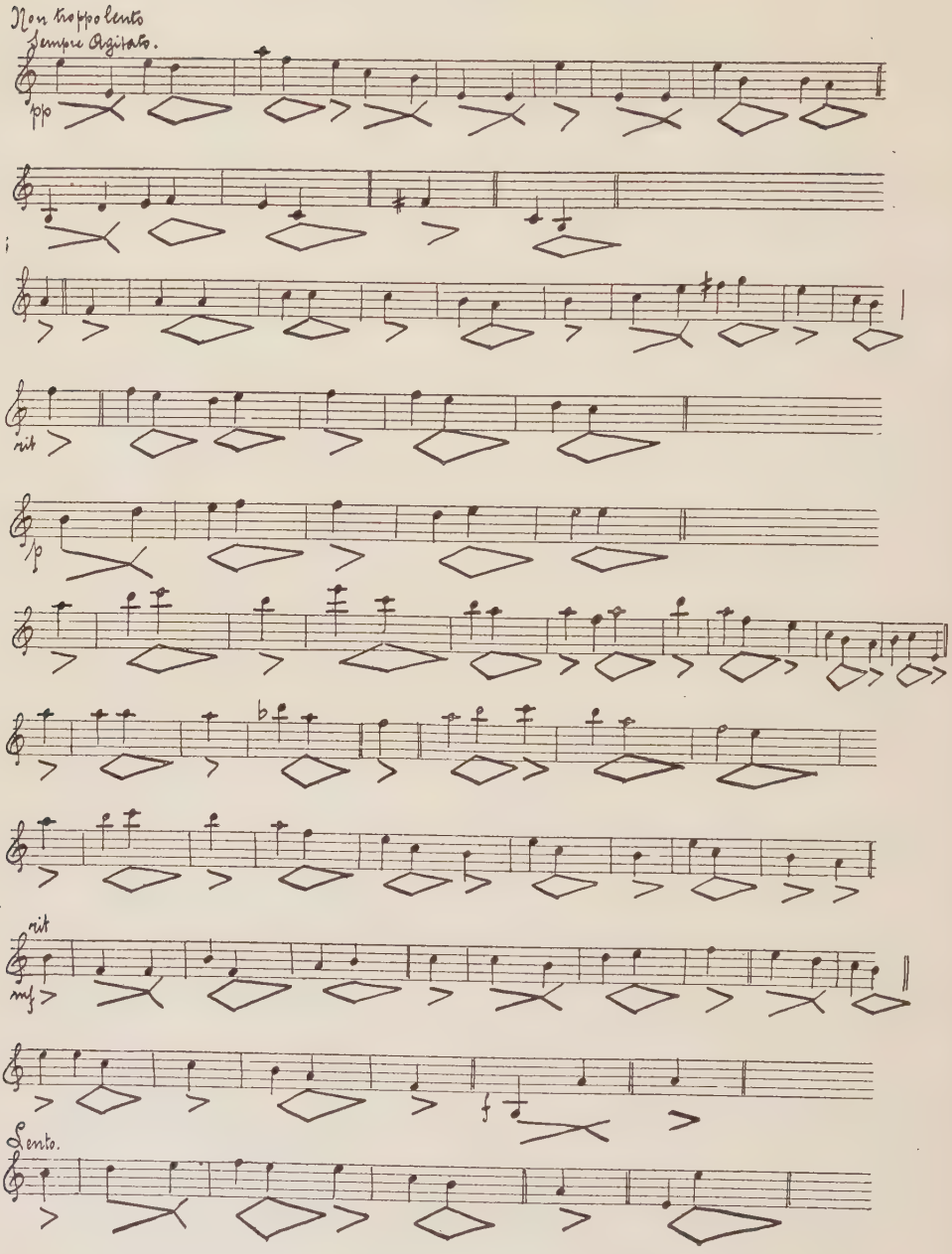
Je les ai trouvés par l'intermédiaire de M. Edouard Clavery, Consul de France, Secrétaire Général de la Société Franco-Japonaise, que j'ai à nouveau l'agréable devoir de remercier de son infatigable obligeance, à propos de la publication de cet article.

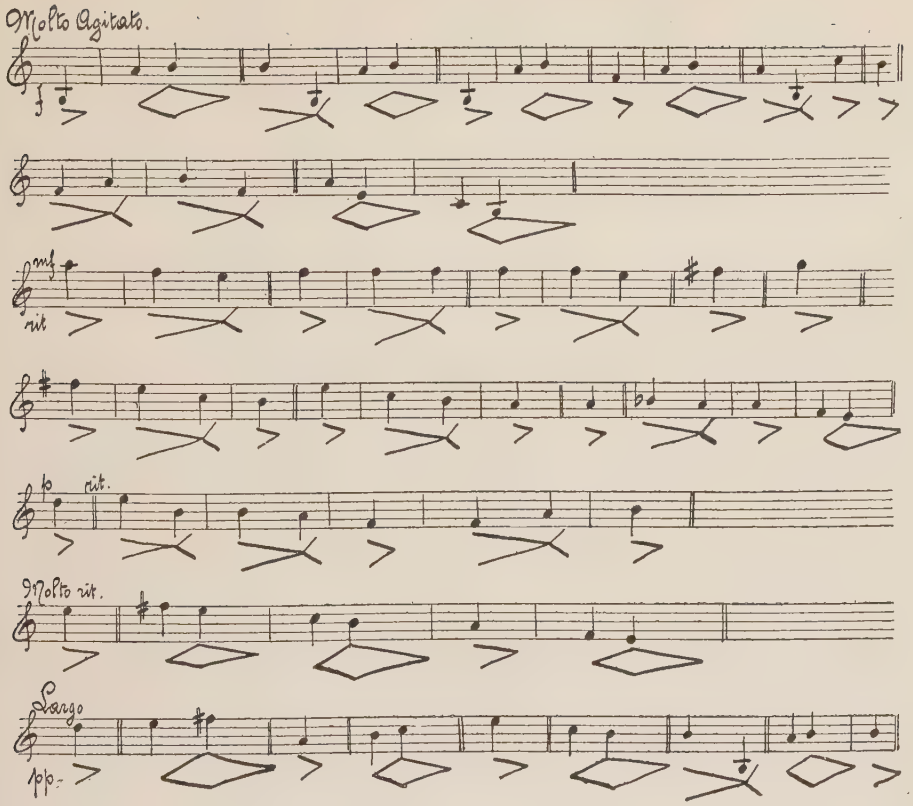
Je profite de cette occasion pour rendre grâce aussi à M. Arcambeau, bibliothécaire de la Société Franco-Japonaise, à M. Deshayes, Conservateur du Musée d'Ennery, à M. Dupont, bibliothécaire du Musée Guimet, à M. René Jean, bibliothécaire de la bibliothèque de M. Doucet et à M. Brice, Secrétaire de la Japan Society de Londres. La liste des livres que je publie à la fin de cet essai est un hommage éloquent rendu à leur amabilité et à leur science.

COMPLAINTE


Vivace.
rit.
Poco meno vivace.
Meno vivace.
mf
Commodo
Più lento.
Lento.
Molto lento.
Meno lento.
Tornando subito
Poco à poco rit.
Largo

QUELLE EST CETTE MÉLODIE...



LE TOURBILLON

NOTES

1. R. Graul, *Ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa.* Leipzig, 1906, p. 33. — 2. R. Graul, *loc. cit.*, p. 35. — 3. R. Graul, *loc. cit*, p. 35. — 4. R. Graul, *loc. cit.* — 5. *La Plume*, 1893, 15 octobre. — 6. R. Graul, *loc. cit.*, p. 62. — 7. Brockhaus, *Netsuke.* Leipzig, 1909, p. 35. — 8. Louis Gonse, *L'Art Japonais.* Paris, 1883, II, 159. — 9. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 103. — 10. Goncourt, *La Maison d'un Artiste.* Paris, 1881, p. 233. — 11. Raphaël Petrucci, *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient.* Paris, p. 108. — 12. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 88 — 13. S. W. Bushell, *L'Art Chinois.* Traduction annotée, par H. d'Ardenne de Tizac. Paris, 1910, p. 319. — 14. Louis Gonse, *loc. cit.*, p. 194. — 15. Teisan, *Notes sur l'Art Japonais.* Paris, *Mercure de France*, 1905, p. 140. — 16. *Histoire de l'Art du Japon.* Paris, 1900, p. 6. — 17. Teisan, *loc. cit.*, p. 170. — 18. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 148. — 19. Louis Gonse, *loc. cit.*, p. 5. — 20. *Histoire de l'Art du Japon.* Paris, 1900, p. 228. — 21. Gaston Migeon, *Au Japon.* Paris, 1908, p. 13. — 22. Gaston Migeon, *loc. cit.*, p. 253. — 23. Brockhaus, *loc, cit.*, p. 155. — 24. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 158. — 25. Goncourt, *loc. cit.*, p. 214. — 26. Teisan, *loc. cit.*, p. 22. — 27. Matignon, *Dix Ans aux Pays du Dragon.* Paris, 1910, p. 342. — 28. R. Graul, *loc. cit.*, p. 32. — 29. André Chéradame, *Le Monde et la Guerre Russo Japonaise.* Paris, 1906, p. 4. — 30. Matignon, *loc. cit.*, p. 344. — 31. Gaston Migeon, *loc. cit.*, p. 128. — 32. *La Plume*, 1892, 15 avril. — 33. Goncourt, *Outamaro.* Paris, 1891, p. 96. — 34. Goncourt, *Hokusaï.* Paris, 1896, p. 174. — 35. Matignon, *loc. cit.*, p. 144. — 36. Okakura Kakuso, *The Ideals of the East.* London, 1903, p. 168. — 37. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 448. — 38. Okakura Kakuso, *loc. cit.*, p. 155. — 39. Okakura Kakuso, *loc. cit.*, p. 209. — 40. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 47. — 41. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 103. — 42. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 103. — 43. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 110. — 44. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 107. — 45. F. T. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan.* London, 1909, p. 50. — 46. Suyéharu Togi, *Music* dans *Fifty years of New Japan by Count Shigénobu Okuma*, English version by Marcus B. Huish. London, 1910, p. 365. — 47. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 50. — 48. Ouehara Rokushiro. *La Musique Japonaise*, dans *Revue Française du Japon*, 1893, p. 227. — 49. Noël Péri, *Études sur le Drame Lyrique japonais Nô.* Hanoï, 1909, p. 58. — 50. Gaston Migeon, *loc. cit.*, p. 104. — 51. Charles Wessely, *Le Papyrus Musical d'Euripide*, dans *Revue des Études Grecques*, 1892, p. 274. — 52. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 21. — 53. Gaston Migeon, *loc. cit.*, p. 104. — 54. Ouehara Rokushiro, *loc. cit.*, p. 227. — 55. Charles Leroux, *La Musique Classique Japonaise*, dans *Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris.* Juin-Septembre 1910. — 56. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 9. — 57. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 32. — 58. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 365-366. — 59. Ouehara Rokushiro, *loc. çit.*, p. 227. — 60. *Histoire de l'Art au Japon*, p. 4. — 61. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 89. — 62. Okakura Kakuso, *loc. cit.*, p. 206. — 63. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 13. — 64. Cf. Alfred Westarp, *Du Sentiment Musical*, *Bulletin de l'Institut Général Psychologique.* Paris, 14, rue de Condé. — Alfred Westarp, *Antoine Bruckner*, Edition de la *Renaissance Contemporaine.* Paris, juin 1911. — Alfred Westarp, *De l'Interprétation Musicale*, dans la *Rivista Musicale Italiana.* Turin, septembre 1911. — 65. Dittrich, *Beiträege zur Kenntnis der japanischen Musik*, dans *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft fuer Natur-und Voelkerkunde Ostasiens*, 1897. — 66. Dittrich, *loc. cit.*, p. 389. — 67. Dittrich. *loc. cit.*, p. 388. — 68. D. Brauns, *Traditions japonaises sur la Chanson, la Musique et la Danse*, dans *Collection Internationale de la Tradition.* Paris, 1890, p. 18. — 69. R. Graul, *loc. cit.*, p. 41. — 70. Netto-Wagener, *Japanischer Humor.* Leipzig, 1901, p. 130. — 71. Alexandre Kraus fils, *La Musique au Japon.* Florence, 1879, p. 16. — 72. Paul Bevan, *Japanese Music*, dans *Transactions and Proceedings of the Japan Society.* London. Vol. V. p. 316. — 73. Knott, *Remarks on Japanese Musical Scales*, dans *Transactions and Proceedings of the Asiatic Society of Japan.* Tôkyô, vol. XIX, 1891, p. 373. — 74. Knott, *loc. cit.*, p. 376. — 75. Knott, *loc. cit.*, p. 375. — 76. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 101,86. — 77. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 164. — 78. Charles Wessely, *loc. cit.*, p. 265. — 79. Knott, *loc. cit.*, p. 383. — 80. Paul Bevan, *loc. cit.*, p. 317. — 81. Louis Laloy, *La Musique Chinoise*, dans *Les Musiciens célèbres*, Paris. — 82. Dittrich, *loc. cit.*, p. 386. — 83. F. T. Piggott, *loc. cit.* London, 1893, p. 46. — 84. F. T. Piggott, *loc. cit.* London, 1909, p. 96. — 85. R. J. Kirby, *Dazai on Japanese Music*, dans *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Tôkyô. Vol. XXVIII 1900, p. 55. — 86. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 4. — 87. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 186. — 88. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 128. — 89. Paul Bevan, *loc. cit.*, p. 316. — 90. F. T. Piggott,

loc. cit., p. 56. — 91. Dittrich, *loc. cit.*, p. 376. — 92. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 84. — 93. Ouehara Rokushiro, *loc. cit.*, p. 227. — 94. Noël Péri, *La Musique Classique Japonaise*, dans *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient.* Hanoï, juillet-septembre 1910. — 95. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p 361. — 96. Dittrich, *loc. cit.*, p. 386. — 97. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 184. — 98. Kühnert, *Zur Kenntnis der Chinesischen Musik*, dans *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.* Vol. XIV, p. 143. — 99. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 130. — 100. Raphaël Petrucci, *loc. cit.*, p. 40. — 101. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 45. — 102. Charles Leroux, *loc. cit.*, p. 57, 49. — 103. Voir p. 57. — 104. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 63. — 105. Noël Péri, *La Musique Classique Japonaise*, dans *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient.* Hanoï, juillet-septembre, 1910. *The Tôkyô Academy of Music Calendar*, 1909-1910, published by the Tôkyô Academy of Music. Uyeno, Tôkyô, 1909. — 106. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 120. — 107. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 123. — 108. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 147. — 109, F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 149. — 110. F. T. Piggott, *loc. cit.*, p. 40. — 111. Knott, *loc. cit.*, p. 383-384. Il semble, que M. Knott, en cela d'accord avec M. Piggott (Ed. 1893, p. 20), emploie le terme *Satsuma Biwa* pour marquer un instrument et non une musique, comme le fait M. Yoshida dans le nº 32 de la Revue Musicale, *Ongaku no-tomo.* (Voir le *Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris*, juin 1911, p. 214). Nous regrettons infiniment que le temps nous fasse défaut pour éclairer la raison de cette différence de la signification des termes, employés par MM. Knott et Yoshida. Nous espérons pouvoir revenir sous peu sur cette question et nous demandons aujourd'hui pardon à nos lecteurs qui voudront bien considérer cette étude plutôt comme un ouvrage psychologique que comme une étude technique proprement dite. — 112 Simon, *Die Notationen des Somanatha*, dans *Sitzungsberichte der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften Muenchen.* 1903, p. 469. — 113. Jean Hautstont, *Une Notation autonome*, dans *Bulletin Français de la Société Internationale de Musique*, Section de Paris, IV, 12. — 114. Alfred Westarp, *De l'Interprétation Musicale*, *loc. cit.* — 115. Dittrich, *loc. cit.*, p. 386. — 116. Goncourt, *Hokusaï*, p. 261. — 117. Ouehara Rokushiro, *loc. cit.*, p. 230. — 118. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 370. — 119. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 372. — 120. *Histoire de l'Art du Japon*, p. VII. — 121. Okakura Kakuso, *loc. cit.*, p. 206. — 122 Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 377. — 123. Friedrich Hirth, *Ueber fremde Einfluesse in der Chinesischen Kunst Muenchen.* 1896, p. 60. — 124. André Chéradame, *loc. cit.*, p. 17. — 125. Gaston Migeon, *loc. cit.*, p. 23. — 126. R. Graul, *loc. cit.*, p. 10. — 127. Brockhaus, *loc. cit.*, p. 13. — 128. Alfred Westarp, *La Chine et l'Europe : Une Collaboration Musicale.* — 129. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 376. — 130. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.*, p. 375. — 131. Suyéharu Tôgi, *loc. cit.* p. 371.

Voir du même auteur :

JAPAN AHEAD IN MUSIC

Édition de la *Japan Society* de Londres.

LA MUSIQUE VIENT DE L'ORIENT

En préparation.

IMPRIMERIE

A. BURDIN ET Cie

4, Rue Garnier

ANGERS